

И. А. СКВОРЦОВА  
 Московская государственная консерватория  
 им. П. И. Чайковского

УДК 78.011

## МЕЖВИДОВЫЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МОДЕРНА

Любой стиль, и стиль модерн в частности, обладает определённым почерком. Под ним подразумеваются отличительные, характерные черты, которые проявляются в самом тексте произведения, в его организации. Рассматривая современный текст, и музыкальный в том числе, мы можем по характеру отбора средств музыкального языка обнаружить почерк, типичный для стиля модерн. В связи с этим встает закономерный вопрос: какие средства музыкального языка репрезентируют музыкально-звуковой текст стиля модерн? К ним относятся: декоративность музыкальной ткани, как видовая и наиболее типичная черта модерна; её проявления в виде орнаментальности, культа всевозможных украшений, изобилия разнообразных деталей. Сюда же относятся особенности произнесения, то есть артикулирование текста, характер эмансипированной мелодической линии, рельефный и прихотливый рисунок которой становится самоценным, соотношение рельефа и фона, точнее, растворение рельефа в фоне, а в музыкальной ткани – растворение тематизма в фактуре<sup>1</sup>.

Между тем, приведённые средства музыкальной выразительности стиля модерн (как суть явления, так и лексика) заимствованы из *визуального модерна*, выделены в исследованиях по архитектуре и живописи. Осмыслению этого в какой-то степени парадоксального явления и посвящена данная статья.

В качестве специального инструмента анализа музыкального модерна используется категория *аналогии* как межвидового метода постижения и познания музыкально-художественных явлений<sup>2</sup>. Сошлёмся на высказывание исследователя: «Аналогия выявляет общие элементы соотносимых объектов, которые при благоприятствующих условиях могут стать ... их связующим звеном. В этом смысле она становится как бы путеводной звездой, указателем проблем и новых идей»<sup>3</sup>. Автор данной теории Евгений Трёмбовельский совершенно справедливо утверждает, что аналогии «рождались и рождаются вновь и вновь как озарения, поражая воображение открытием *неожиданных связей*, заставляя увидеть каждое из уподобляемых явлений с новой стороны, побуждая к *познанию их сути* и выведению *общей логической платформы* [курсив мой. – И. С.]»<sup>4</sup>. «Аналогии ... словно бы наводят мосты между разными искусствами. Они помогают достичь того высокого

уровня обобщения, на котором преодолеваются или вообще снимаются “барьеры” между искусствами ... Весьма высокий уровень осознания современной наукой этой всеобщности позволяет понять опыты художников, исходивших из аналогии в самом творчестве и практически использовавших принципы одного искусства в другом»<sup>5</sup>.

Опираясь на данный постулат, мы можем объяснить с позиции метода аналогии соответствие основополагающих художественных принципов стиля модерн, сложившихся в визуальном искусстве, с типологическими чертами стиля модерн в русской музыке. Такая постановка проблемы чрезвычайно важна, поскольку она позволяет обосновать опору музыкального модерна на постулаты визуального модерна и провести параллели между их типологическими чертами.

Важным фактором, аргументирующим такую возможность, является утверждение *первичности стиля модерн в визуальных искусствах*. Как известно, модерн первоначально сложился именно в визуальных видах искусств. Не случайно впервые исследовательская мысль сформулировала основные постулаты модерна именно на примере архитектуры и живописи.

По отношению к ним музыкальный модерн, как и театральный, и литературный, – вторичен и проявился опосредованно, в общеэстетической позиции, сюжетно-смысловом, содержательном пласте и художественных средствах, адаптированных к специфике материи каждого конкретного искусства. Именно *по аналогии* с архитектурой и живописью мы можем говорить о воплощении типологических черт модерна в этих видах искусств.

*Метод аналогии*, то есть «относительный, адаптированный перенос знаний об одном явлении на другое»<sup>6</sup>, который использован в данной работе, сложился в музыковедческом мире сегодняшнего дня, но, тем не менее, в самой материи, о которой идёт речь, отделяемой от нас исторической дистанцией более чем в сто лет, заложены аргументы этого переноса. Правомочность распространения понятия модерн на различные сферы русской культуры конца XIX – начала XX веков спровоцирована его внутренним самоопределением: модерн стал неким жизнеощущением эпохи, мировоззренческой позицией. Именно тогда эстетика, сложившаяся в визуальных искусствах и, прежде всего, в архитектуре, в мгновение ока распространилась

повсюду, спроецировав свои флюиды на всю среду, и в частности, на другие виды искусства.

Скорее всего, первопричина перенесения видовых современных черт архитектуры и живописи в другие искусства: музыку, театр и литературу, – коренится в самой модной и актуальной идее этого времени – *синтезе искусств*. Вполне в духе времени разные смешения и «переход» границ между смежными художественными сферами.

На рубеже XIX и XX веков романтическая идея синтеза искусств перерождается в синтез всего и вся, и главное – в синтез типовых черт разных видов искусств в одном виде, например, в изобразительном искусстве рождается синтез живописного, декоративного и прикладного направления. Один вид искусства словно перенимает и примеряет на себя стилевые черты другого вида: поэзия – музыку, музыка – живопись, живопись – музыку и т. д. Как писал по этому поводу Антокольский, «музыку хотели видеть, а живопись и скульптуру слышать». В это время не только музыка словно бы «внедряется в пространство смежных искусств, но и сами они подчас проникают на территорию музыки»<sup>7</sup>.

Музыка в эпоху модерна возводится поэтами и художниками в ранг искусства, занимающего ведущее место в воображении человека, представляется наиболее соответствующим мироощущению видом искусства. Возникает своего рода культ музыки. Музыкальность как категория приобретает характер всеобъемлющего художественного средства, становится ведущей категорией художественной выразительности, которая распространяется на все виды искусств.

Вспомним в связи с этим «музыкальные» стихи Бальмонта, столь любимые и чаще других используемые в своих сочинениях различными, подчас противоположными по взглядам и направлениям композиторами начала XX века. Или хорошо известные высказывания поэтов этого времени, например, Блока: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира – мысль (текучая) мира ... Музыка предшествует всему, что обуславливает»<sup>8</sup>. Или сентенцию Вячеслава Иванова: «В каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение, но *сама душа искусства музыкальна* [курсив мой. – И. С.]»<sup>9</sup>.

В этой связи интересно провести параллель и выявить сходство между способами проявления модерна в музыкальной и в поэтической ткани. Приведём два показательных примера на эту тему. Один из них – отрывок из стихотворения И. Северянина «Это было у моря», написанный в 1910 году. Он демонстрирует использование двух характерных видовых черт модерна – *особого характера линии*, в данном случае линии словесного, речевого рисунка, и *стилизации*, ведущих к историческому синтезу смысловых и временных пластов и, таким образом, к текстовому многостилью.

Это было у моря, где ажурная пена,  
Где встречается редко городской экипаж...  
Королева играла – в башне замка – Шопена,  
И, внимая Шопену, полюбил её паж<sup>10</sup>.

Здесь совмещаются разные временные пласты: реальность (море, городской экипаж), историческое прошлое (королева, паж, башня, замок) и романтический музыкальный образ (Шопен).

Другой пример смешения стилевых пластов (исторического прошлого и современности) в одном тексте, с характерной избирательной лексикой в каждом из них, – стихотворение А. Ахматовой «Сероглазый король», написанное в том же 1910 году.

Слава тебе, безысходная боль!  
Умер вчера сероглазый король.  
Вечер осенний был душен и ал,  
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:  
«Знаешь, с охоты его принесли,  
Тело у старого дуба нашли.  
Жаль королеву. Такой молодой!..  
За ночь одну она стала седой».  
Трубку свою на камине нашёл  
И на работу ночную ушёл.  
Дочку мою я сейчас разбужу,  
В серые глазки её погляжу.  
А за окном шелестят тополя:  
«Нет на земле твоего короля...»<sup>11</sup>

Лексику модерна можно обнаружить и в прозе, например, М. Пруста, И. Бунина, О. Уайльда и др. Адекватные художественные приёмы: декоративность, орнаментальность, витиеватость линии мелодического рисунка, стилизацию, растворение рельефа в фоне, синтез различных исторических моделей, то есть многостилье – мы можем наблюдать и в музыкальной ткани произведений, относящихся к стилю модерн.

В русской музыке стиль модерн проявился избирательно, отдельными признаками в творчестве разных композиторов. Если сделать вертикальный срез, то на рубеже XIX–XX веков можно обнаружить целый всплеск произведений в стиле модерн. Стиль модерн очевиден в русском музыкальном искусстве во всём: в духе самой музыки, её атмосфере, настроении, образах, смыслах и в технике письма.

Можно даже представить некое эстетическое и художественное подобие отдельных музыкальных произведений и живописных полотен в стиле модерн: декоративная лубочность объединяет «Салтана» Римского-Корсакова и Билибина.

Эстетика декоративной, витиеватой орнаментики со стилизацией барочной мелизматике «обольстительных васильков и маков» (Асафьев) в музыке «Времени года» Глазунова близка эстетике плакатов Альфонса Мухи в цикле «Времена года», с характерными для них прихотливыми изгибами плетущихся цветочных украшений. Сходство усматривается в эмоционально-ностальгических настроениях музыки Рахманинова и картин Борисова-Мусатова; в аналогии принципа растворения фигуры-темы в мозаичном фоновом окруже-

нии – в «Сирени» Рахманинова и «Сирени» Врубеля. Утончённо-прихотливая линия скрябинских фортепианных миниатюр сопоставима со столь же утончённой аксессуарностью портретов Серова. Игровой стиль Бенуа и Сомова, Кустодиева, Малявина, Сапунова перекликается с «Петрушкой» Стравинского.

Данное сравнение демонстрирует сходство не только на общехудожественном эстетическом уровне, но, что важно, и на уровне подобия техники письма. Как уже отмечалось, свойство перетекания одного вида искусства в другой, размывание границ между ними отражает доминантную черту искусства модерна.

В архитектуре в композицию фасадов зданий включалась изобразительная орнаментика – декоративная живопись. Как метафорично выражалась в то время, «художник выходит на стену». Наглядным примером такого синтеза искусств может служить здание «Метрополя», где в фасады вмонтированы, вписаны, если можно так сказать, живописные панно Врубеля и Головина. В этом же ряду – желание Врубеля, чтобы его картина «Сирень» существовала не в музее, а была вделана в стену жилого дома.

В музыке эпохи модерна идея синтеза искусств отразилась во многом, и прежде всего, в жанре балета, ставшем в это время средоточием всего нового, экспериментального, витающего в воздухе. Одним из ярких образцов воплощения идеи синтеза искусств в балете стала «Жар-птица» – Стравинского, Фокина, Головина и Бакста (1910). В прессе того времени с огромным восторгом отмечалось именно неразрывное слияние хореографии, музыки и оформления, то есть синтез пластики, музыки, живописи и драматургии.

Своеобразный вариант синтетического театра представляет собой опера Ребикова «Ёлка». Здесь наблюдается стремление к синтезу театра, музыки, живописи, поэзии и танца. Пение Ребиков заменяет «музыкальной речью», а в драматургии произведения свободно совмещает элементы оперы, балета (танце-

вальная сюита, 2-я картина) и симфонической поэмы (отсутствие вокальной партии в 3-й и 4-й картинах). В результате взаимодействия художественных принципов и приёмов разных искусств в творчестве Ребикова рождаются разнообразные новые музыкально-синтетические формы: меломимика, мелопластика, мелопоэза и ритмодекламация.

Конечно же, идея синтеза искусств была неразрывно связана с именем Скрябина. Она выразилась в его творчестве по-разному: и во введении световой строки в симфоническую партитуру («Прометей»), и в предполагаемой и неосуществлённой «Мистерии» – синтезе музыки, света и пластики. Идея синестезии носилась в воздухе, и хорошо известные звуко-цветовые представления Скрябина явились не только специфической особенностью его композиторского дарования, но в какой-то мере отражением эстетики и моды стиля модерн.

Но, прежде всего, синтез искусств в модерне выразился в заимствовании одним видом искусства характерных признаков другого. Мы говорим об ассоциациях музыки с особыми выразительными средствами архитектуры и живописи этого периода. На пересечении музыки с обозначенными новыми приёмами письма визуальных искусств *стиля модерн* возникает их музыкальная проекция, то есть рождаются специфические *музыкальные эквиваленты*. Иначе говоря, попытка музыкального искусства, в сущности, «подражать» живописным и архитектурным приёмам стимулирует обновление музыкального языка и рождение новых языковых средств.

Подводя итог, отметим, что *метод межвидовых аналогий*, то есть сравнение стиля модерн в визуальных искусствах и в русском музыкальном искусстве, несомненно, продуктивен. Он дал возможность выявить в творчестве отдельных русских композиторов сходство эстетических позиций, сюжетно-смыслового, содержательного пласта и адаптированных к материали музыкального искусства художественных средств.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. подробно об этом: Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. – М., 2009.

<sup>2</sup> Этому феномену посвящена статья Е. Трёмбовельского «Два этюда к проблеме аналогий» (Музыкальная академия. – 2006. – № 1. – С. 1–10).

<sup>3</sup> Там же. С. 3.

<sup>4</sup> Там же. С. 1.

<sup>5</sup> Там же. С. 4.

<sup>6</sup> Там же. С. 1.

<sup>7</sup> Там же. С. 4.

<sup>8</sup> Блок А. Записные книжки // Собр. соч. Т. 8. – М., 1965. – С. 150–151.

<sup>9</sup> Иванов Вяч. Лик и личины России. Эстетика и литературные теории. – М., 1995. – С. 78.

<sup>10</sup> Северянин И. Это было у моря // Поэзия Серебряного века. – М., 2004. – С. 187.

<sup>11</sup> Ахматова А. Сероглазый король // Поэзия Серебряного века. – М., 2001. – С. 263.

### Скворцова Ирина Арнольдовна

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры истории русской музыки  
Московской государственной консерватории  
им. П. И. Чайковского,  
декан факультета повышения квалификации

